

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Климова Ксения Владимировна

**“РЕАЛЬНОЕ” И “НЕРЕАЛЬНОЕ”
В СПИРИТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ УИЛЬЯМА ХОУПА**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
035300 «Искусства и гуманитарные науки».

Профиль подготовки «История искусства»

Научный руководитель: Чернышева Мария Александровна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры междисциплинарных исследований
и практик в области искусств

Санкт-Петербург

2016

Оглавление.

Введение. О феномене спиритизма и о его связи с фотографическим медиумом	3
Глава Первая. Краткая история становления спиритической фотографии.....	13
Глава Вторая. Фотоэксперименты общества “Круг Кру”	25
Глава Третья. К проблеме мистификаций в фотографическом искусстве. Случай Уильяма Хоупа	34
Заключение.	46
Библиография.	50
Приложения.	55

Введение.

О феномене спиритизма и о его связи с фотографическим медиумом

Восприятие старинных фотокарточек не может не быть связано с желанием объяснить их таинственность и притягательность, понять их истинную сущность, отличную от фотографий нашего века. Автор многих научных трудов по теории и психологии искусства Рудольф Арнхейм в своем очерке о природе фотографии отмечает, что, вероятнее всего, то воздействие, которое оказывают на нас (на созерцающих их в XX веке) винтажные фотоснимки, то "ощущение неизбежного и вечного"¹ вместе с "символическим чувством трансцендентной мудрости"², обязаны своим появлением ранним способам получения фотоизображений, длительной выдержке и особым манипуляциям со временем. Как было замечено английским арт-критиком и художником Джоном Бёрджером, автором книги "Искусство видеть" и "Фотография и ее предназначения", фотограф играет не с формой, но со временем. Из функции фотографии следует, что она изолирует, удерживает и сохраняет, затем демонстрирует "момент, выхваченный из континуума"³. А также является свидетельством того, что было. На магическое свойство фотографии быть отпечатком события, возникающего при участии фотохимического процесса, обращали внимание и Ролан Барт, и Сьюзен Сонтаг, а также и другие теоретики фотографии такие как Розалинда Краусс, которая помещала фотографию в ту же группу знаков, что и оставленные в пространстве следы и метки⁴. Для человека, принадлежащего эпохе XIX века, позирование перед

¹ Арнхейм Р. О природе фотографии. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – С. 120.

² Там же.

³ Бёрджер Д. Фотография и ее предназначения. – М.: Ad Marginem Press, 2014. – С. 21.

⁴ Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений – М.: Ad Marginem Press, 2014. – С.16.

фотоаппаратом, момент раскрытия затвора объектива и получаемый результат представляли удивительное явление, порой трудно объяснимое. Особое отношение фотографии к реальности, их тесное взаимоотношение и как следствие этой связи – возникновение материального объекта в виде фотокарточки, не могли не очаровывать и не вдохновлять на поиски объяснения происходящего между участниками фотографического процесса.

Так, в девятнадцатом столетии даже существовала "теория призраков"⁵, согласно которой человеческие тела состояли из некоторого количества слоев-образов. Именно эти наслоения удавалось "схватывать" фотоаппарату, делать невидимое видимым. Как верилось в ту эпоху, с каждым новым фотопортретом человек, чей образ воссоздавался, обязательно утрачивал следующий слой своего тела, постепенно истончаясь. Возможно, что при помощи этой теории можно было объяснить страх и трепет человека перед фотоаппаратом и его изначальное нежелание быть запечатленным. Что примечательно, так это то, что такая трактовка отсылает нас к одному из ранних употреблений спиритических воззрений применительно к фотографическому медиуму.

Со времени возникновения первого фотоизображения в 1839 году или, если быть точным и принимать во внимание находку Хельмута Гернсхайма, с появлением в 1826 году фотоснимка "Вид из окна на Ле Гра", принадлежащего французскому изобретателю Жозефору Ньепсу, выполненного при использовании технологии гелиографии, фотография часто навевала мысли о необратимой конечности земного бытия, была магическим объектом, связанным с несчастьями, которые могли бы привести к физической смерти портретируемого. Фотоаппарат признавался

⁵ Там же. - С. 25.

машиной «по овладению духом человека»⁶, а сам процесс рождения изображений скорее приравнивался к колдовству, относился к занятиям сомнительным и не вызывающим доверия.

Старинные фотографии, являлись наглядным примером двойника реальности для современников той эпохи. Чтобы фотография удалась, референт обязан был находиться перед объективом в момент съемки. Так как в сравнении с рукотворными объектами – картинами, где художник интерпретирует образ портретируемого, на фотографии образ модели "цеплялся" к ней. Фотопортрет признавался зеркальным отображением двойника, "другого" столь схожего с референтом. В этом заключается "зловещий" эффект фотографии или по-другому ее *"unheimlich"*. Этот термин, относящийся как к области психологии, так и эстетики, был впервые употреблен немецким психиатром Эрнстом Йенчем в эссе "О природе сверхъестественного" 1906 года. И дальше более детально рассмотрен Зигмундом Фрейдом в эссе под названием "Зловещее" в 1919 году. А уже в конце XX века французский философ Жорж Диди-Юберман в своей книге "То, что мы видим, то, что смотрит на нас" связывает идею Фрейда о «тревожащей странности» с особенностями концепций ауратического образа у Бенямина, и временной дистанции у Барта.

В понятии Фрейда психологический феномен *"unheimlich"* означает нечто, что доставляет двойственные ощущения чего-то доступного пониманию, притягивающего и одновременно незнакомого, отталкивающего. Нечто, что вышло на поверхность, стало видимым, когда до этого было невидимым, предназначалось к сокрытию. В своей работе "Зловещее" Фрейд также описывает обстоятельства, при которых возникает этот феномен *"unheimlich"*. К одним из них он причисляет мотив появления двойника, который ранее являлся объектом тщательного

⁶ Behrend H. Spaces of refusal: Photophobic spirits and the technical medium of photography // Trance mediums and new spirit possession in the age of technical reproduction / Behrend H. [et al.]. – New York: Fordham University, 2015. – P. 202.

исследования другого австрийского психоаналитика Отто Ранка, и определяет его через этот термин. Двойник по своей роли схож с представлениями о бессмертной душе человека, которая дает гарантию жизни после гибели тела. По своей функции он является некой гарантией защиты "самого Я" от возможного исчезновения. Но, как замечает Диди-Юберман, являясь защитником от вероятной смерти, двойник является ее предвестником, сам является этой смертью. По Диди-Юберману двойник "возвышается над смотрящим", имеет над ним определенную власть.

"Он смотрит на нас всегда необычным ("einmalig"), всегда уникальным и поразительным образом, причем сама необычность его взгляда кажется странной ("sonderbar") из-за <...> независимой от нашей жизни "жизни" объекта"⁷.

Понятие бессмертной души является центральным для возникшего в середине XIX столетия религиозного движения спиритизма, которое основывалось на вере в автономное существование невидимых земному миру нематериальных субстанций - духов, а также на вере в возможность установления коммуникаций между пространством их пребывания и миром живых людей, используя дар посредника – медиума. Таким образом, возрастает необходимость создания благоприятных условий для возникновения явлений материализации, общения с духами и проведения медиумических сеансов – важных практик приверженцев спиритизма. Важной составляющей этих сеансов часто являлось наличие фотофиксирующего устройства для документации происходящего⁸. Так, фотоаппарат становится незаменимым инструментом для запечатления явления материализации: трудноразличимых полупрозрачных сгустков или отдельных частей духов, а также их полных воплощений. Получается,

⁷ Диди-Юберман Ж. То что мы видим, то, что смотрит на нас. - СПб.: Наука, 2001. – С. 216.

⁸ Ferris A. Disembodied spirits: Spirit photography and Rachel Whiterhead's ghost // Art Journal. – 2003. - Vol. 62, No. 3. – P. 47.

что теперь именно фотоаппарату отводилась роль посредника между миром видимым и невидимым. За магию фотокамеры создавать что-то из ничего в первую очередь отвечал свет, который в теории спиритизма «был связующим звеном между миром чувственного впечатления и миром духа»⁹.

Андре Базеном однажды было сказано, что даже самые сомневающиеся глаза поверят в любую ложь, что выдается за правду, когда эта «правда» создается при помощи аппарата, направленного на реальность и ее воспроизводящего¹⁰. Но так ли это на самом деле? Значительное время существовало мнение, что спиритическая фотография является бесспорным доказательством существования психических явлений и их проявлений¹¹, что фотоснимки, полученные таким путем - это ключ к пониманию доктрины спиритизма. Материализация в форме посредством фотографии выступала весомым аргументом в пользу состоятельности спиритической концепции о существовании жизни после смерти. Однако в общественном сознании постепенно зарождалось сомнение¹². Противники и сторонники спиритической фотографии задавались вопросом о правдоподобности увиденных изображений. Представителями различных профессиональных кругов, которых отличал серьезный подход к делу и желание обретения истины, проводились комплексные расследования этого феномена. И, если поначалу, спиритические фотографии являлись наглядным документом присутствия

⁹ Krauss R. Tracing Nadar // October. – 1978. – Vol.5. – P. 37.

¹⁰ Базен А. Онтология фотографического образа // Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. - С. 44.

¹¹ Natale S. Spreading the spirit word: Print media, storytelling, and popular culture in nineteenth-century spiritualism // Communication+1. – 2015. – Vol. 4; Art.12. – P.3.

¹² Kaplan L. Where the paranoid meets the paranormal: Speculations on spirit photography // Art Journal. – 2003. - Vol. 62, No. 3. – P. 20.

духов, то спустя годы размышлений над этим явлением и увеличения случаев обвинений в мошенничестве некоторые представители профессиональной общественности пришли к выводу, что подобный вид фотографий – это «продукт неизвестных духовных сил»¹³, которые умышленно использовали образы мертвых для передачи посланий живым о своем существовании»¹⁴.

Как было уже ранее замечено, непременным условием возникновения фотографического изображения являлось присутствие перед фотографом и фотокамерой объекта-референта. Подобная интерпретация господствовала на протяжении всего XIX века. Но с усовершенствованием фотографической техники происходило и постепенное развитие спиритической фотографии и фотографических приемов вообще. К тому же имели место существенные сдвиги в области перцепции фотографических «слепков реальности». Так, укоренившаяся в сознании интерпретация фотоснимков как объективных и достоверных изображений референтов могла уже считаться ошибочной. Допустим, при обращении к приемам фотомонтажа, при которых несколько негативов некоторых частей одной фотографии совмещаются вместе и при последующей печати образуют иное изображение, фотография лишается своего свойства являться “зеркалом природы”¹⁵. Вторичное изображение теперь уже обладает иной степенью взаимодействия с реальностью. Выдаваемое за ее правдивое отображение и на деле таковым не являясь, оно ставит под сомнение категории объективности и документальности в

¹³ Gunning T. Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films and photography's uncanny / Petro P. // *Fugitive images from photography to video* - Bloomington: Indiana University Press, 1995. – P. 51.

¹⁴ Ferris A. Disembodied spirits: Spirit photography and Rachel Whiteread's ghost. – P. 50.

¹⁵ Sobieszek R. A. New acquisitions. A note on early photomontage images // *Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House*. – 1972. - Vol. 15, No. 4 - P. 19.

фотографическом искусстве, поднимая тем самым проблему истины в фотографии.

В заключении вводной главы хотелось бы еще раз отметить, что научный подход к созданию фотоснимков способствовал укреплению убежденности в том, что фотоаппарат является неким посредником между миром видимых вещей и явлений, сокрытых от человеческого глаза. Набирающее популярность учение о спиритизме, всевозрастающее любопытство и преобладание ощущения страха, тревоги перед фотографическим устройством и особенностями фотографического процесса, убеждение в магическом происхождении фотографий - все это являлось предпосылкой к появлению первых спиритических фотографий - своеобразных *temento mori*.

Объектом исследования дипломной работы является феномен спиритической фотографии на примере произведений британского спирит-фотографа Уильяма Хоупа. *Предметом исследования* будут выступать спиритические фотографии Уильяма Хоупа, а также немногочисленные художественные и публицистические тексты, посвященные его фотографической деятельности, спровоцировавшей большой общественный резонанс, и проблематике мистификации в фотографии, направленной на создание заведомо ложных фотоизображений с намерением ввести общественность в заблуждение.

В число задач данной работы будут входить как рассмотрение фотографий, созданных Уильямом Хоупом, так и изучение используемых им технических приемов, изучение одних из первых способов манипуляций с фотографическими изображениями, которым обязаны своим существованием спиритические фотографии. Прежде всего, необходимо будет показать исторические корни происхождения спиритической фотографии на Западе, становление которой тесно связано с возникновением и ростом популярности доктрины спиритуализма после

сороковых годов XIX века, а также проследить общественную реакцию, связанную с этим феноменом. Далее необходимо будет также проанализировать художественное значение фотографий Хоупа и раскрыть его вклад в развитие истории ранних фотоманипуляций - предпосылок возникновения фотомонтажа. Продемонстрировав критическое отношение образованной интеллигенции, научного сообщества к спиритической фотографии на примере случая с Уильямом Хоупом и Кругом Кру, следует пересмотреть отношение к ее свойству мистификации.

Для решения поставленных задач будет использоваться ряд следующих методов: комплексный анализ, источниковедческий и историографический, описательно-биографический, культурологический, иконографический, формально-аналитический, формально-логический и другие. Необходимо будет учесть и рассмотреть историографию проблемы. Выдвинуть новые гипотезы в отношении уже изученных аспектов, проанализировать малоизвестные тексты иностранного происхождения.

По структуре дипломная работа состоит из оглавления, введения, трех основных глав, заключения, библиографии и приложения с иллюстрациями. Вводная часть отведена обоснованию актуальности темы исследования, формулировке целей и задач, обозначению используемой методологии, рассмотрению степени изученности выбранной темы. В основной части, состоящей из трех глав, подробно анализируется предмет исследования. В заключении дипломной работы будут подведены общие итоги исследования.

Зарубежная историография указанной выше темы, на первый взгляд, кажется обширной. Имеется удовлетворительное количество трудов, посвященных рассмотрению понятия спиритической фотографии. Тем не менее на протяжении всего XX века, в начале XXI не было выпущено ни одной монографии о Уильяме Хоупе. Стоит признать, что такой чести

удостоился лишь американский фотограф Уильям Мамлер, который является первооткрывателем данного вида фотографии. Стоит отметить, что ранее обозначенная нами тема в российском искусствознании в настоящее время недостаточно изучена. Можно сказать, что серьезного внимания данному вопросу уделено не было. *Этим наблюдением определяется актуальность темы исследования.*

Было собрано и проанализировано достаточное количество первоисточников, демонстрирующих масштаб изучения спиритической фотографии с момента ее возникновения, а также довольно противоречивый процесс ее становления, сопровождавшийся многочисленными дискуссиями специалистов в области гуманитарного и естественнонаучного знания. С различной степенью глубины объект исследования был рассмотрен как психологами, культурологами, философами и историками, так и религиоведами, исследователями паранормальных явлений и специалистами по правоведению. Для того чтобы иметь возможность систематизировать и воссоздать общую картину развития спиритической фотографии в XIX веке – начале XX века, будет предложено ознакомиться с обобщающей характеристикой основных работ, имеющих историографическую ценность. В фокусе внимания зарубежных исследователей явление спиритической фотографии в последние два десятилетия стало появляться значительно чаще, чем во второй половине двадцатого столетия. Отдельного внимания заслуживает каталог, выпущенный после проведения выставки «Идеальный медиум: фотография и оккультизм» в Париже, с иллюстрациями и несколькими эссе авторитетных специалистов: Клемента Шеру, Андреаса Фишера, Пьера Апраксина, Дениса Кангельема, Софи Шмит. Отдавая предпочтение историческому подходу в систематизации фактов и мнений¹⁶, авторы

¹⁶ The perfect medium: Photography and the occult / Chéroux C. [et al.] - New Haven, CT: Yale University Press, 2005. – P. 14.

выбрали, по их мнению, путь объективной на сколько это возможно интерпретации объекта исследования. Выпуск этого каталога ознаменовал собой новый этап в изучении этой неоднозначной темы. Состоявшаяся в 2004 году экспозиция вызвала новую волну интереса у публики к визуально отображенным и задокументированным случаям проявления паранормальных явлений.

Глава Первая.

Краткая история становления спиритической фотографии

На середину XIX столетия приходится первый зафиксированный случай использования человеком медиумических способностей ради общения с духами умерших. В 1848 году в Гайдсвиле штата Нью-Йорк сестры Фокс, совсем недавно переселившиеся на новое место жительства, стали свидетелями необычных звуковых явлений – стуков неизвестного происхождения в доме, обладавшем ранее дурной репутацией. Одной из сестер Кейт впоследствии удалось установить контакт с присутствующими потусторонними силами при помощи открывшегося внезапно таланта медиума. Популярность спиритизма и медиумических сеансов в ту пору резко возрастает, а затем угасает, вновь обретая былую славу уже после Второй Мировой войны. Появляется огромное количество желающих добиться аналогичных результатов, что приводит к учащающимся случаям мошенничества.

В 1861 году в Бостоне Уильям Мамлер создает первые фотографии фантомов в истории спиритической фотографии. Ранние фотокарточки Мамлера по параметрам и размеру относились к фотографическому формату XIX столетия *cartes-de-visite*¹⁷ (9см. х 6см.). Вероятно, что подобное открытие мы могли бы соотнести с именем английского фотографа Ричарда Бурснеля¹⁸, но, увы, не существует никаких сохранившихся тому подтверждений, фотографии как материальное доказательство этому были утеряны безвозвратно.

Получившийся первый портрет полупрозрачной фигуры на снимке,

¹⁷ Wojcik D. Spirits, apparitions, and traditions of supernatural photography // Visual Resources. – Vol. 25. No.1. – P.111.

¹⁸ Дойль А.К. История спиритизма – М.: АУМ, 1999. – С. 324.

материализация того, чего в действительности на фотокарточке быть не должно, именуется Мамлером как *spirit extra*¹⁹ (от лат. дух снаружи, во вне) - нечто дополнительное к уже существующему или лишнее относительно него. Мамлер тем самым заложил основы²⁰ иконографической традиции в спиритической фотографии и предложил рассматривать ее как расширение возможностей портрета. Бестелесные рассеивающие элементы фигур, находящиеся позади портретируемого, окутывающие его или держащиеся дистанционно, туманность и размытость визуального их воплощения - все это стало важной составляющей иконографии *невидимого, незримого человеческого глазу, недоступного*.

Автор первой спиритической фотографии неоднократно утверждал, что в момент проявления невидимых субстанций на собственном автопортрете он присутствовал в студии совершенно один и был поражен произошедшим²¹. По его словам для получения такого эффекта он подготовил фотографическое оборудование перед съемкой, как делал это прежде, фокусировал далее объектив фотоаппарата на стоящем перед ним абсолютно пустом кресле, затем приводил фотокамеру в действие и перемещался к пустому креслу²². Не имевший возможности объяснить произошедшее и не обладавший достаточными профессиональными навыками фотографа, первооткрыватель спиритической фотографии был

¹⁹ Kaplan L. The strange case of William Mumler, spirit photographer - Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. – P. 70.

²⁰ Gunning T. Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films and photography's uncanny. – P. 48.

²¹ Kaplan L. The strange case of William Mumler, spirit photographer. - P. 70.

²² Дойль А.К. История спиритизма. – С. 325.

вынужден обратиться за консультацией к специалистам²³. Более сведущие в этих делах профессионалы увидели в отображении *spirit extra* лишь последствия недостаточно тщательной промывки стеклянных пластин, что используются при мокроколлодионном процессе, открывшем "невиданные прежде эстетические перспективы"²⁴ перед фотографами того времени и изобретенном в 1851 году англичанином Скоттом Арчером с целью совершенствования уже существующих методов создания фотоснимков (дагеротипии и калотипии, появившихся в 1839 и в 1841 годах, до появления первой портативной камеры американской фирмы "Kodak в 1883 году). При данном способе получения фотоизображений, предпочитаемом Мамлером, поверхность специальных стеклянных фотопластинок полировалась, а затем покрывалась коллодионной эмульсией²⁵, пластинки затем подсушивались и помещались в раствор нитрата серебра. После чуть влажную пластинку помещали в камеру. Дальше, после того как аппарат был "заряжен", начинался процесс экспонирования, и модели требовалось сохранять неподвижное состояние в течение сорока пяти секунд²⁶. На следующем этапе фотограф направлялся в темную комнату для проявки пластинки, последующей сушки и покрытия лаком. Этот процесс получения фотоизображений, с помощью которого можно было получить и портреты, уже был более современным, менее опасным, но в то же время и он был далек от совершенства.

Помимо автопортретов Мамлер также участвовал в создании

²³ Kaplan L. The strange case of William Mumler, spirit photographer. – P. 70.

²⁴ Фризо М. Новая история фотографии. - Спб.: Machina, 2008. – С. 91.

²⁵ Там же. - С. 92.

²⁶ Беньямин В. Краткая история фотографии - М.: Ad Marginem Press, 2013. – С. 6.

портретов жителей Бостона. Однако, было замечено, что чем большей огласке придавалась подобная деятельность, тем сильнее критиковались сами фотографии и способ их получения. Даже те, кто разделял с Мамлером веру в существование жизни после смерти и подтверждение данной теории через проявление «слепков» с реальности при помощи света и чувствительных пластинок фотографирующего механизма, считали, что «без фокусов здесь не обошлось»²⁷. Многие замечали, что довольно часто фотографии были плохого качества, сомнительного исполнения, то резкие, то не очень, то с наличием странных контуров – ореола вокруг фигуры призрака, то и вовсе ничем не отличались от фигур живых кроме небольшого искажения и нарушения пропорций²⁸. Однажды все же Уильям Мамлер был обвинен в фальсификации фотографий с еще «живыми призраками» - обычными городскими жителями и подвергся судебному разбирательству. Тем не менее ближе к концу судебного процесса был сделан вывод о том, что спиритические фотографии Уильяма Хоупа, рассмотренные самыми компетентными специалистами в области фотографического искусства, создавались подобно всем другим обычным фотографиям, не подвергались никакому умышленному воздействию и не вправе считаться подделкой²⁹.

Спиритическая фотография в Великобритании обязана своим появлением тесному сотрудничеству художника Джорджианы Хоктон и фотографа Фредерика Хадсона. Катализирующей силой, способствующей появлению фотографий духов являлась личность мисс Хоктон и, как верилось ей самой, ее медиумические способности, позволявшие ей

²⁷ Дойль А.К. История спиритизма. – С. 327.

²⁸ Дойль А.К. История спиритизма. – С. 335

²⁹ The Illustrated Photographer: Scientific and Art Journal, - 1869 - Vol. 2. - P. 254.

вступать в диалог с высшими существами. Хоктон, воспринимая доктрину спиритизма и его положения как средство для уточнения аспектов христианского богословия³⁰, дополнение к христианской вере, осуществляла многочисленные эксперименты, которые распространились и на художественные практики в состоянии транса и фотографическое искусство. Ее нефигуративная спиритическая живопись в технике акварели и рисунка карандашом, репрезентирующая визуальное воплощение сферы духовного, может считаться одним из первых зачатков появления абстрактного искусства. Неоднократно сама Хоктон в «Хрониках фотографий духовных существ и явлений, невидимых материальному глазу» признавалась, что ее работы носят автоматический характер, в процессе их создания высшие существа направляли ее и призывали к исполнению миссии. Они же сообщили мисс Хоктон о том, что «время, когда они [духи] смогут проявить свои портреты на фотографической пластине пришло»³¹. Вдохновившись примером Уильяма Мамлера, Хоктон и Хадсон в 1872 году приступают к получению первых спиритических фотографий в Европе. Но в отличие от непредсказуемого и не всегда успешного метода Мамлера Хоктон, будучи медиумом, сама могла «контролировать» процесс возникновения материализаций на чувствительных пластинках, оставляя Хадсону скорее технические обязанности по открыванию, закрытию объектива камеры и проявлению³². Самостоятельно наблюдая за процессом, Хоктон была убеждена в том, что фотографии подлинны, а мистер Хадсон не предпринимал никаких

³⁰ Oberter R. Esoteric art confronting the public eye: The abstract spirit drawings of Georgiana Houghton // *Victorian Studies* - 2006. – Vol. 48, No. 2 - P. 222.

³¹ Houghton G. *Chronicles of the photographs of spiritual beings and phenomena invisible to the material eye: interblended with personal narratives* – London: E. W. Allen, 1882. – P. 11.

³² Ibid., P. 109.

ухищрений³³. Если анализировать иконографическую составляющую получаемых фотокарточек, то теперь отличимым атрибутом материализовавшихся призраков становится их облачение в материю средней степени плотности, которая либо частично, либо полностью скрывает портретное изображение духа. Групповые композиции *spirit extra* встречаются все чаще, но одиночные продолжают преобладать, их расположение иногда вторит положению портретируемым. Их жесты и движения направлены на живых людей, указывая на присутствие желаемого взаимодействия с моделью. Образ существа из иного мира в тканевой накидке со множеством сладок приобретает на этом этапе развития спиритической фотографии большую реалистичность.

На протяжении второй половины XIX века высказывались многочисленные предположения относительно природы феномена спиритической фотографии. Акт коллективной галлюцинации или доказательство того, что медиумы обладают психическими расстройствами? Стремление злобных духов через фотографии навредить христианским душам? Желание умерших напомнить о себе своим близким или факт подтверждения теории о параллельном мире и пребывающих в мире земном невидимых существ?

Значительный вклад в международное исследование и популяризацию спиритизма и его проявлений был совершен также и совместными усилиями специалистов различного профиля Российской империи. В XIX веке теория спиритизма пользовалась огромной популярностью в интеллектуальных кругах России. Авторитетные заинтересованные исследователи выполняли кропотливую работу по составлению переводов трудов по спиритизму иностранных коллег – Франка Подмора, Эдуарда фон Гартмана и др. Однако к таинственной деятельности медиумов и

³³ Ibid., P. 7.

разговорам, о якобы имевших место случаях материализаций духов, у ученых естественных наук было неоднозначное отношение. Также спиритические практики встречали неодобрение со стороны официальной церкви.

Отправной точкой изучения данного вопроса в российской историографии являлась публикация первого апреля 1875 года в журнале «Вестник Европы» статьи ³⁴, затрагивающей тематику спиритизма, писателя и зоолога, являвшегося на тот момент профессором Санкт-Петербургского университета, Николая Петровича Вагнера. Призывая русскую интеллигенцию к глубокому изучению данного волнующего явления, достойного тщательного исследования без каких-либо сомнений, Вагнер очертил центральные для спиритизма вопросы, ответы на которые им тогда предоставлены не были. Задаваясь вопросом о происхождении и составе духов, об их положении в физической картине мира, к собственным предположениям он относился весьма осторожно. Первостепенной заслугой Вагнера на начальном этапе появления интереса к спиритизму и его процессам материализации являлась открытая провокация публики, незамедлительная реакция которой не заставила себя ждать.

Русский ученый и профессор общей химии Санкт-Петербургского университета Дмитрий Иванович Менделеев после выхода письма Вагнера выступил инициатором организации особой комиссии по изучению медиумических явлений, состоящей из видных деятелей науки той эпохи. В 1876 году он в предисловии опубликованных им материалов, вошедших

³⁴ Веницкий* И. Мелькающие руки. Спиритическое воображение Н.П. Вагнера // НЛО. Новое литературное обозрение. – 2006. – No. 78. – С. 2.

*С изданием в 2009 году англоязычной книги «Призрачные парадоксы» историка литературы и культуры Ильи Веницкого в XXI веке происходит возобновление обращения к феномену спиритизма в России и его рассмотрению.

в книгу суждений о спиритизме, сообщает о сделанном в заключении дискуссии выводе: «Спиритические явления происходят от бессознательных движений или от сознательного обмана, а спиритическое учение есть суеверие»³⁵. Однако, Менделеев не может отрицать тот факт, что спиритизм – явление не созвучное позитивистским настроениям своего времени, когда «наш век есть век практический»³⁶. И тем не менее будучи не характерным явлением для своей эпохи, спиритизму удалось привлечь общественные массы к обсуждению и обозначить необходимость логического познания в рассмотрении подобных вопросов.

Небольшая часть публичного выступления Менделеева, входящего в состав материалов, была также посвящена опыту ученого в изучении роли фотографии для практик спиритизма. Менделеев отметил, что «особенно действуют на многих спиритические факты, заявляемые фотографией»³⁷. В качестве опровержения состоятельности теории о подлинности спиритических фотографий, известный русский химик привел позицию Барревиля автора «Фотографической химии», по мнению которого к дефектам, что мы наблюдаем в спиритической фотографии, приводит неправильный уход за фотографическими пластинками – это не более чем металлический осадок на них, который выделился в результате воздействия света на соли серебра чувствительной к световым лучам пластинки и сохранился при повторном ее использовании»³⁸.

После серии проведенных экспертиз комиссией и выпуска книги Менделеева активный сторонник спиритизма Александр Николаевич

³⁵ Менделеев Д.И. Материалы для суждения о спиритизме – СПб.: Тип. товарищества "Общественная Польза", 1876. – С. 24.

³⁶ Там же. - С. 35.

³⁷ Там же. - С. 33.

³⁸ Там же.

Аксаков, известный своей публицистической деятельностью на родине и за рубежом, выпускает в 1883 году свою историю разоблачения медиумической комиссии Физического общества при Санкт-Петербургском университете. В своей работе он напротив акцентирует внимание на том, что выпуск книги суждений русского химика остался незамеченным и не повлек за собой необходимой реакции общества. Объяснение этому Аксакову видит в резкой, радикальной позиции Дмитрия Ивановича: «Менделеев самым научным образом доказал, что спиритизм и все его проявления ничто иное как вздор, обман и шарлатанство»³⁹.

При содействии Аксакова в Петербурге в 1889 году издается сборник статей химика Александра Михайловича Бутлерова, который с целью пропаганды спиритизма присутствовал на спиритических сеансах приглашенных Аксаковым медиумов. Для придания большей объективности получаемому опыту учеными был задействован фотоаппарат⁴⁰. «Два фотографических сеанса, устроенных с этим медиумом [выписанной Аксаковым из-за границы американки Кэти Фокс] <...> тоже не дали никаких результатов, если не считать за результат какой-то слабый свет <...>. Бутлеров позировал, сидя вместе, рядом с Кэти Фокс. Снимок был сделан с помощью стереоскопической камеры и световое пятно на груди его получилось на обеих парных пластинках.»⁴¹.

Одним из главных защитников использования фотографического метода при изучении проявлений спиритизма был Н.П Вагнер. В 1891 году он завершил работу под псевдонимом Н.Петров над книгой

³⁹ Аксаков А. Н. Разоблачения: История медиумической комиссии Физического общества при Санкт-Петербургском университете с приложением протоколов и прочих документов - СПб.: Тип. Безобразова и К°, 1883. - С. 10.

⁴⁰ Бутлеров А. М. Статьи по медиумизму. - СПб.: Тип. В. Демакова, 1889. – С. 50.

⁴¹ Там же. - С. 52.

«Медиумические материализации», важной для его академической карьеры ученого-спиритуалиста, но впоследствии его методология была признана коллегами ошибочной. Согласно его мнению, материализовавшиеся в пространстве фигуры «суть живые, дышащие, разумные существа с сильными человеческими мыслями, ощущениями и страстями.»⁴² А состоят эти фигуры из вещества-пара, который «может быть способен в течение некоторого времени к физической и умственной деятельности.»⁴³ Что странно, духи у Вагнера по описанию почти ничем не отличаются от портретируемых рядом с ними земных жителей.

Труд Вагнера отличает эмоциональность и субъективность. У того, кто знакомится с данной книгой складывается впечатление, что автор чувствует себя слишком уязвимым и даже обиженным. Вместо того, чтобы предоставлять весомые аргументы в защиту своей теории, Вагнер пытается защищаться от предполагаемых нападок в будущем. Вместо того, чтобы растолковать наиболее труднопостигаемые положения феномена спиритических проявлений он критикует скептицизм ученого сообщества. Во введении он сразу дает понять читателю, что объект исследования не доступен для человеческого понимания и следовательно все силы, затраченные на изучение феномена материализации, бесплодны. Далее этот пассаж, немного иначе сформулированный, неоднократно повторяется: «Если мы, принужденные накоплением убедительных фактов, придем к необходимости допустить бытие этих существ, то все-таки они останутся для нас окутанными мраком»⁴⁴ или «Как ни желательно подобное учение, но оно основывается вполне на вере и нет никакой

⁴² Петров Н., Медиумические материализации (С 5 фототипиями, воспроизведенными по негативу и фотографиям, полученными в Лондоне) - СПб: тип. М.М. Стасюлевича, 1891. - С.293.

⁴³ Там же. - С.280.

⁴⁴ Там же. - С. 307.

материальной очевидности, посредством которой оно может быть доказано научным методом.»⁴⁵ Труд Вагнера не оправдал ожиданий научного сообщества, хотя предполагалось, что он станет основополагающим для изучения феномена материализаций в спиритической фотографии.

Свое собственное толкование философской доктрины спиритизма предложил Аксаков в труде «Анимизм и спиритизм», изданном в 1893 году. Довольно детальному анализу в книге к тому же подвергаются и сами работы спиритических фотографов, подобных вышеупомянутому нами Мамлеру. У получившихся изображений духов Аксаков замечает некоторые особенности: отчетливость фигуры только при начальном осмотре, отсутствие обозначенных границ воплощения, ясность очертаний лица в сравнении с неясностью других частей.

В изложении Аксакова спиритическая фотография, существующая в нескольких видах [*невидимая и видимая*⁴⁶; *оригинальная/самостоятельная и искусственная*⁴⁷] не раз подвергается определению и именуется отныне *трансцендентальной*. Такая формулировка «материализации чувственно невосприимлемых объектов»⁴⁸, такой вариант обозначения термина, по мнению Аксакова, наиболее точно передает смысл, вкладываемый в понятие спиритической фотографии.

Перешагнув рубеж двух столетий, по прошествии двадцати пяти лет со дня появления письма Вагнера в «Вестнике Европы»⁴⁹ В.И. Прибытковым в 1901 году была выпущена книга по истории спиритизма в

⁴⁵ Там же. - С. 308.

⁴⁶ Аксаков А. Н. Анимизм и спиритизм - СПб.: Тип. В. Демакова, 1893. – С. 23.

⁴⁷ Там же. - С. 32.

⁴⁸ Там же. - С. 23.

⁴⁹ Прибытков В. И. Спиритизм в России: от возникновения его до настоящих дней - СПб.: Тип. В. Демакова, 1901. – С. 1.

России, куда вошли материалы известного в кругах русских спиритуалистов журнала «Ребус». Это издание стало неким обобщением итогов последних десятилетий, а также полным изложением истории возникновения самого «Ребуса»⁵⁰, сыгравшегося значительную роль в распространении идей о спиритизме до своего закрытия в тысяча девятьсот восемнадцатом году.

XIX век повидал достаточное количество поддельных спиритических фотографий, отражающих разный уровень мастерства их авторов. Казалось бы все дальнейшие эксперименты в этой области должны были прекратиться. Но как только появлялись удачные экземпляры близкие к тому, чтобы именоваться истинными, открывающими новый неизведанный мир, так общество вновь было готово принять мистификацию за желаемую реальность.

⁵⁰ Там же. - С. 110.

Глава Вторая.

Фотоэксперименты общества “Круг Кру” (Crewe Circle)

Как нам уже должно быть известно, за все необычные явления, которые возникали при создании спиритических фотографий, помимо фигуры медиума-фотографа отвечали в большей степени не фотографический аппарат и его основные функциональные механизмы, а его необходимый компонент: стеклянная пластинка. Именно наличие этого элемента было обязательным для экспериментов с появлением призраков-фантомов. В представлении верующего в спиритизм человека светочувствительная эмульсия, находящаяся на фотопластинке являлась неким порталом между двумя мирами. По своему назначению и свойствам она напоминала необычную субстанцию, материал для материализаций духов – *эктоплазму*⁵¹.

В начале XX века вновь под сомнение были поставлены суждения о спиритических материализациях: убеждение в нематериальности призраков умерших, возникавших в момент фотографирования, противоречило расширяющимся научным данным о физической природе света⁵². Если вспомнить алгоритм формирования изображения на фотопластинке, то мы заметим, что световые лучи отражаются через линзы фотографического аппарата только от поверхности *материального* объекта⁵³. Так для пояснения некоторых особенностей спиритической

⁵¹ Melton G. J. Encyclopaedia of occultism & parapsychology - Detroit : Gale Group, 2001. – P. 987.

⁵² Schoonover K. Ectoplasms, evanescence, and photography // Art Journal. – 2003. - Vol. 62, No. 3. – P. 35.

⁵³ McCabe J. Is spiritualism based on fraud? : the evidence given by Sir A.C. Doyle and others drastically examined - London : Watts & Co., 1920. – P. 63.

фотографии этого периода и было изобретено понятие о веществе материальном - *эктоплазме*⁵⁴. С помощью этой находки XX века можно было модернизировать согласно требованиям времени представления о том, каким образом портреты усопших людей оказывались на фотокарточках.

В небольшом английском городе Кру графства Чешир в 1905 году⁵⁵ мистер Уильям Хоуп со своим товарищем случайным образом создал свою первую фотографию, запечатлевающую потусторонний объект загадочного происхождения.

«Я ничего не знал о Спиритизме в то время. Мы принесли эту фотографию на работу в понедельник, и один спирит сказал нам, что это и есть спиритическая фотография. Он сказал, что в следующую субботу мы должны попытаться ещё раз сделать фотографию в том же месте и той же камерой, которую мы уже использовали. <...> задумался о необычности этого явления, и оно настолько заинтересовало меня, что я занялся собственными экспериментами»⁵⁶.

Всего за свою карьеру спиритического фотографа мистер Хоуп создал около двух с половиной тысяч «подтверждений» реальности феномена⁵⁷. До встречи с архидьяконом Коллей большую часть получаемых негативов Уильям Хоуп уничтожал, признавая их не заслуживающими внимания. Однако Томас Коллей из города Кру вселил в Хоупа веру в его необычную способность и преподнес ему в качестве подарка его первый штативный фотоаппарат марки «Ланкастер»⁵⁸, который Хоуп в будущем использовал и

⁵⁴ Schoonover K. Ectoplasms, evanescence, and photography. – P. 31.

⁵⁵ Melton J.G. Encyclopaedia of occultism and parapsychology – Farmington Hills, MI: Gale Group, 2001. – P. 742.

⁵⁶ Дойль А.К. История спиритизма. – С. 337.

⁵⁷ Melton J.G. Encyclopaedia of occultism and parapsychology. – P. 743.

⁵⁸ Дойль А.К. История спиритизма. – С. 337.

тогда, когда данная модель уже считалась устаревшей. Как было отмечено многими, более усовершенствованные модели пленочных фотоаппаратов в отличие от старомодных, использовавших стеклянные пластинки, не обладали необходимыми параметрами для проявления предполагаемых невидимых объектов. Этим можно объяснить такое предпочтение Хоупа. Изначально организованное из любопытства Уильяма Хоупа сообщество «Круг Кру» переросло в объединение уже опытного спиритического фотографа и его ассистентов «Фотографы Кру»⁵⁹, находившегося под руководством лондонских профессиональных спиритуалистов. Членством группы спиритических фотографов обладали, не считая основателя Хоупа, еще пять человек: миссис Бакстон, миссис Дин, мистер Вирнкоумб, мистеры Барлоу и Варрик. Наибольшая активность сообщества пришла на период после Первой мировой войны, с которым связывают новый всплеск популярности идей спиритизма и веры в существование загробной жизни после многочисленных человеческих потерь военного времени.

Несколько замечаний об иконографии невидимого и нереального, выдаваемого за реальное.

Начиная с семнадцатого века⁶⁰ все визуальные воплощения высших существ неземного происхождения воспроизводились согласно впечатлениям “избранных” свидетелей, изложенным в устной форме, и субъективным письменным рассказам⁶¹ их явления перед смертными. Вследствие этого не существует объективных и устоявшихся норм отображения основных черт спиритических существ в истории визуальной

⁵⁹ Houdini H. A magician among the spirits - New York: Harper&Brothers, 1924. – P. 123.

⁶⁰ Harvey J. Photography and spirit - London, UK: Reaktion Books, 2007. – P. 20.

⁶¹ Ibid., P. 13.

культуры. Ввиду этого, данное обстоятельство предоставило безграничный простор для творческого воображения.

Тем не менее диапазон символики изображений фантомов в визуальном искусстве довольно широк и зависит от категории самих духов⁶², к которой их причисляют. Полную типологию будет создать довольно затруднительно в связи с их разнообразными вариациями в фольклоре, распределенными по географическому признаку. Но мы остановимся на наиболее примечательных из них, свойственных популярному сознанию. Так, светлые или темные духи на протяжении нескольких веков представлялись в виде либо фантастических теней или ангелов, бесов, либо полтергейстов, производивших шум и распространявших неприятные запахи⁶³. Неземные существа могли принимать и абстрактную видимость, являясь в форме световых лучей, геометрических фигур⁶⁴. Порой иллюстрирующие их изображения не обладали гендерной идентификацией, облик их сохранял человеческое подобие и к тому же сочетал некоторые характеристики животных. Самые ранние фрагменты средневековых рукописей, иллюстрирующие рассказы о невидимых призраках, являлись подтверждением тому, что «физический» облик фантомов ничем не отличался от людского⁶⁵. Часто призраков выделяла лишь нагота как олицетворение чистого духа, освободившегося от тягот и грехов земного существования. Но также встречались иллюстрации с призрачными объектами, облаченными в одеяния согласно

⁶² Ibid., P. 20.

⁶³ Davidson J.P. Early modern supernatural: The dark side of European culture, 1400 – 1700 – CT.: Praeger, 2012. – P.144.

⁶⁴ Harvey J. Photography and spirit. – P. 10.

⁶⁵ Schmitt J-C. Ghosts in the middle ages: The living and the dead in medieval society – Chicago: University of Chicago Press, 1999. – P. 40.

тенденциям моды того времени⁶⁶. В более позднем варианте, наиболее распространенном в прошлые века и сохранившемся по настоящее время, это уже были фигуры, покрытые белоснежной тканью или транспарентной светлой материей.

Фотография, способная с присущей ей документальностью запечатлеть эфемерную натуру, позволила конкретизировать обобщающие идеальные образы фантомов. Материализовавшиеся духи на спиритических фотографиях интерпретируются несколько иначе, но они по-прежнему представляются как полупрозрачные объекты, обернутые бледной пеленой или растворяющиеся в поле зрения объектива фотоаппарата. Соседствуя с камерными портретами живых людей, часто находящихся в обыденной обстановке студии с нейтральным фоном, в своеобразном пространстве пустоты они могут располагаться хаотично и фрагментарно, «проявляться» полностью в кадре или же выходить за его пределы. Спиритические фотографии могут также считаться попыткой обмануть органы зрителя путем создания особого рода оптической иллюзии⁶⁷, признаваться способом привести публику в замешательство, сочетая искаженные пропорции фигур духов, которые должны быть в теории спиритизма трехмерными объектами, и наложение нескольких слоев двух реальностей (или иначе: действительного мира и псевдореальности).

Если рассматривать формальную составляющую фотографий Уильяма Хоупа, то стоит отметить, что он, следуя традиции репрезентации высших существ, основы которой были заложены в христианском искусстве⁶⁸,

⁶⁶ McCorristine S. Spectres of the self: Thinking about ghosts and ghost-seeing in England, 1750-1920. - Cambridge: Cambridge University Press, 2010 – P. 91.

⁶⁷ Gunning T. To scan a ghost: The ontology of mediated vision // Grey Room. – 2007. – No. 26. – P. 99.

⁶⁸ Harvey J. Photography and spirit. – P. 16.

воспроизводит базисные типы изображений неосязаемых и невидимых духов. К тому же он привносит нечто иное: производит комбинацию иконографических видов и создает собственный наиболее узнаваемый облик материализации духовного существа. В качестве предположительного источника вдохновения для Хоупа мы выделим теорию иконографии «невидимого» французского ученого Ипполита Барадюка, посвятившего значительную часть своей карьеры фотофиксации ауры материальных объектов и присутствия в воздушном пространстве того, что по его мнению, можно было принимать за человеческую душу, способную к движению и сиянию⁶⁹. Так, прообразом многих начальных материализаций духов Хоупа, напоминающих облачный шар, могли являться туманные визуализации нетелесной субстанции, полученные французским врачом. Барадюк в довольно поэтической манере описывает эти текучие жизненные формы зародышей «невидимого» и приходит к выводу, что они схожи с материальными формами человеческих эмбрионов⁷⁰. Барадюк выделяет четыре фактора⁷¹, существенных для получения успешных результатов: искусного медиума с высокой жизненной и психической энергией, светочувствительную пластину и наличие поля «электрического текучего вещества и промежуточного космического пространства»⁷² между оператором и самой фотокамерой, а также присутствие невидимого, недоступного ограниченному человеческому восприятию. Для Барадюка решающую роль в данном процессе играет сама душа, которая за счет своих флюидов воздействует

⁶⁹ Baraduc H. The human soul: its movements, its lights, and the iconography of the fluidic invisible - Paris : Librairie internationale de la pensée nouvelle, 1913. – P. 9.

⁷⁰ Ibid., P. 50.

⁷¹ Ibid., P. 35.

⁷² Ibid.

на окружающих людей и фотопластинку, создавая в конечном итоге свою проекцию - «психикон» на фотографии.

Просматривая классические семейные и одиночные портреты Уильяма Хоупа, созданные с целью документации реальности, нельзя не обратить внимание на некие присутствующие лишние объекты, которые можно было бы случайно принять за дефекты бумаги или же за демонстрацию недостаточной опытности фотографа.

«...можно разглядеть подобие кокона с тонкими прожилками, образованного эфемерным веществом, которое мы теперь называем эктоплазмой <...>. Этот кокон был тонкий, как мыльный пузырь, и совершенно полый внутри. <...> На следующем снимке было видно, как раскрывается кокон и внутри него формируется лицо <...>. В окончательном виде лицо выглядело так, как будто оно находилось в обрамлении обрывков кокона, образовавших арку вокруг лица, с которой как бы свисала вуаль.⁷³

Данное описание некоторых фотоснимков, принадлежащих Уильяму Хоупу, можно встретить у Конана Дойля, считавшего себя авторитетным экспертом в фотографии⁷⁴ и, кроме того, специалистом в области психических явлений. Рассмотрение фигур материализаций на фотокарточках как мотив визуализации «психического кокона» и введение в оборот нового понятия - в этом, на взгляд Дойля, заключается его личный значительный вклад в изучение спиритических фотографий⁷⁵. Подобная трактовка иконографического материала является ничем иным, как модернизацией прежних представлений об атрибутах фантомов. Здесь имеются в виду такие канонические сопутствующие характеристики

⁷³ Дойль А.К. История спиритизма. – С. 341.

⁷⁴ Homer M.W. Sir Arthur Conan Doyle: Spiritualism and new religions // Dialogue: A Journal of Mormon Thought. - 1990. - No. 23. – P. 115.

⁷⁵ Дойль А.К. История спиритизма. – С. 341.

призраков, как светящийся кокон света, клубы дыма и образования облачных элементов⁷⁶.

Среди иконографических типов призраков Хоупа можно выделить несколько часто встречающихся:

I. Фантом-флюид

а) Зачаточный этап образования неопределенной субстанции, похожей на звездную пыль или небесные тела, излучающие собственное свечение и создающие эффект мерцания.

б) Шарообразные сгустки света с неотчётливыми краями. Обычно уже окончательно образованные или находящиеся в процессе образования над фигурами портретируемых в особо ничем не примечательных позах. Такие блики округлой формы по диаметру обычно чуть больше человеческой головы. Пятна-скопления содержат в себе едва заметные лики, не всегда располагающиеся фронтально, воспроизводящие прижизненное физическое сходство с покойными людьми (Что всегда являлось удивительным и странным, так это тот факт, что необычные существа и портретируемые так или иначе были знакомы друг с другом в прошлом, обладали родственными связями, либо дружескими).

II. Материализация духа с отчетливым антропоморфным обликом, а также с прозрачным «оформлением», обволакивающим призрак, и рассеивающейся траекторией его движения, указывающей на способность к перемещению.

III. Психическая материализация с ясным изображением окутывающей привидение материи со складкообразным волнистым рельефом. Можно отметить сходство подобной фотографии с ранними спиритическими фотографиями Фредерика Хадсона и Джорджианы

⁷⁶ Harvey J. Photography and spirit. – P. 16.

Хоктон, чьи чересчур человекоподобные духи подвергались неоднократным критическим замечаниям ввиду меньшей степени правдоподобности и соответствия признакам неземных существ. В сравнении с упомянутыми авторами первых спиритических фотографий в Европе фотокарточки фантомов Хоупа отличается более сильная контрастность и смелое пересечение и наложение двух параллельных реальностей. Призрак перекрывает фигуру портретируемого. На этом этапе приверженцы спиритизма могли бы сделать вывод о том, что дух себя полностью явил.

Однако и Уильям Хоуп, считавшийся у себя на родине одним из ведущих спиритических фотографов⁷⁷, за чью репутацию ручались эксперты Британского колледжа психических наук (позднее присоединенного к известному Обществу психических исследований в Лондоне), не смог избежать обвинений в создании поддельных фотоснимков призрачных духов. То, являлся ли мистер Хоуп превосходным медиумом или же искусным специалистом ранних фотоманипуляций, будет рассмотрено в следующей главе. Далее будут изложены основные аргументы сторонников Хоупа в защиту существования визуальной материализации, также критическая интерпретация фотографий духов Хоупа скептиками из числа его современников.

⁷⁷ Black J. The spirit-photograph fraud: The evidence of trickery, and a demonstration of the tricks employed // Scientific American – 1922 – Vol. 127, No.4 – P. 224.

Глава Третья. К проблеме мистификаций в фотографическом искусстве. Случай Уильяма Хоупа

«Любой самодельный опыт фальсификатора приводит к недоразумению, также как любая комбинация приводит к разладу частей.»⁷⁸

Макс Фридлендер

В марте 1908 года в самый первый фотосеанс с архидьяконом Коллей мистеру Хоупу удалось получить *spirit extra* женской фигуры на фотокарточке наравне с портретом Томаса Коллей⁷⁹. В тот день произошел, пожалуй, первый зафиксированный инцидент, указавший на неоднозначное происхождение фотографий Хоупа. Архидьякон из города Кру посчитал, что явившийся дух – это изображение его покойной матери, которая никогда не обращалась за услугами к мастерам фотографического дела. Мистер Хоуп в то же время обратил внимание на тот факт, что это конкретное изображение из потустороннего мира ему знакомо. Следовательно, принадлежать матери Коллей оно не может. Для того, чтобы развеять свои сомнения он обратился для демонстрации полученных фотокарточек к некой миссис Спенсер, портреты которой он создавал несколько лет тому назад⁸⁰. Миссис Спенсер, увидев фотографии, с полной уверенностью заявила, что изображенная фигура – это фигура родственного ей человека, ее умершей бабушки. После этого подтверждения Хоуп сообщил Томасу Коллей о произошедшей ошибке в идентификации портретного сходства *spirit extra*. Для Коллей подобное замечание было возмутительным. Ради справедливости, будучи человеком известным в небольшом городе графства Чешир, он обратился через

⁷⁸ Фридлендер М. И. Подлинник и подделка – Берлин: Петрополис, 1929. – С. 10

⁷⁹ Melton G. J. Encyclopaedia of occultism & parapsychology. – P. 742.

⁸⁰ Ibid.

средства массовой информации за помощью к горожанам, которые знали мать Коллей при жизни и могли подтвердить, что это именно ее физический облик появился на фотокарточке⁸¹. Несколько человек отозвались положительно и поддержали мнение Коллей.

Казус с портретом архидьякона на тот момент подвергся относительно не широкой общественной огласке. Однако, он спровоцировал дальнейшие исследования процесса получения спиритических фотографий Хоупа. Последующие результаты изучения этого феномена не соответствовали предполагаемым ожиданиям разоблачителей. Обман со стороны мистера Хоупа раскрыть не удавалось. Скептические настроенные умы инсценировали многочисленные ситуации⁸², при которых Хоуп оставался до конца в неведении о личности своих клиентов, а также настаивали на использовании собственных фотографических пластинок, к которым до проведения сеансов у Уильяма Хоупа доступа не было. Но итог был един: по завершении фотосеанса люди с большей силой убеждались в достоверности непродолжительного присутствия бестелесных существ в пространстве⁸³.

Следующий наиболее известный случай, который мы в состоянии рассмотреть на имеющемся фактическом материале, произошел уже в 1922 году, когда Уильям Хоуп был обвинен в мошенничестве, очевидном для исследователя паранормальных явлений и писателя Гарри Прайса, который расследовал дело Хоупа по поручению Общества психических

⁸¹ Ibid.

⁸² Price L. Is there hope for Hope? / Price, L // Psypioneer. An Electronic Newsletter. - 2006. - Vol. 2, No 2. – P. 35. –
URL: <http://www.woodlandway.org/PDF/2.2%20PSYPIONEERFoundedbyLesliePrice.pdf>.
Дата обращения: 16.02.16.

⁸³ Ibid., P. 36.

исследований⁸⁴. До посещения фотостудии Хоупа Прайсом было заказано несколько специальных пластинок с особыми отметками производителя, которые невооруженным глазом заметить практически было невозможно⁸⁵, но при проявлении которые были бы видны. Эти фотопластины были подготовлены заранее и в назначенный день и время встречи с Уильямом Хоупом ему были предоставлены. Как было отмечено, Хоуп был не против того, чтобы их использовать. Важным условием для него являлось лишь их пребывание с момента покупки до проведения фотоэкспериментов в оригинальной упаковке без предварительного вскрытия⁸⁶. Мистер Хоуп настаивал на присутствии своего гостя в темной комнате, где происходили все основные этапы получения изображения, и на контроле за каждым его действием ради демонстрации своей непричастности к созданию спиритических фотографий. По утверждению самого Прайса он пристально следил за каждым движением Уильяма Хоупа⁸⁷. Но даже несмотря на все попытки избежать каких-либо упущений, после процесса проявления Прайс не заметил никаких посторонних меток на пластинах⁸⁸, что означало, что они не были использованы и были заменены на личные пластины Хоупа. Тем самым поиски истины не обвенчались успехом. Причины появления изображений духов вместе с портретами живущих в настоящий момент людей так и остались невыясненными. Неоднократно во многих изданиях спиритического толка высказывались мнения по поводу того, что подмена пластинок могла быть совершена именно

⁸⁴ Melton G. J. *Encyclopaedia of occultism & parapsychology*. – P. 742.

⁸⁵ Prince W.F. A case of fraud with the Crewe Circle // *Journal of the American Society for Psychical Research* - 1922 – Vol. 16, No. 1. – P. 444.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid., P. 445.

⁸⁸ Ibid.

приглашенным для исследования Гарри Прайсом ради того, чтобы скомпрометировать Хоупа⁸⁹.

Среди оппонентов Гарри Прайса следует выделить Артура Конана Дойля, который был одним из ярых защитников Хоупа. Вступив на путь доказательства подлинности спиритических фотографий последнего, Дойль отказывался учитывать возможность создания фальсификаций Хоупом, путем ли подмены обычных пластинок на заранее подготовленные с фигурой *spirit extra*, путем ли наложения получаемого портрета живого человека и едва проступающего изображения другого, ранее полученного с помощью той же фотопластины⁹⁰. Подобная точка зрения, являющаяся первостепенной для значительного количества скептиков, игнорируется Дойлем полностью⁹¹. Тремя годами ранее, в 1919 году Дойлем была совершена поездка в город Кру⁹², где он на личном опыте, участвуя в фотосеансе, мог судить о таланте Уильяма Хоупа в области притяжения духов покойных и изготовления фотографий с их материализациями. Оказавшись в студии этого фотографа-медиума, в процессе подготовки к сеансу Конан Дойль самостоятельно распечатал новые светочувствительные пластины, незаметно от Хоупа собственноручно сделал на них отметки и поместил их в отсек фотоаппарата, который был затем передан Хоупу для дальнейших действий⁹³. Далее инициативу по экспонированию пластин принял Дойль,

⁸⁹ Ibid., P. 446.

⁹⁰ Harvey J. Photography and spirit. – P. 83.

⁹¹ Wynne C. Arthur Conan Doyle and psychic photographs // History of Photography. – 1998. –Vol. 22; No. 4. – P. 389.

⁹² Doyle A.C. The case for spirit photography // Doyle A.C., Barlow F. – New York: George H. Doran Company, 1923. – P. 21.

⁹³ Ibid.

желавший самостоятельно убедиться в объективном методе получения загадочных ликов духов, что позволило ему полностью от начала до конца взять под контроль все этапы получения спиритических фотокарточек. К тому же сделать вывод о том, что пластины никоим образом не могли быть подменены⁹⁴.

Для нашего последующего анализа созданных Хоупом фотографий важную роль будет играть предположение Дойля о том, что изображения призрачных духов могут являться добавочными фрагментами изображений, ранее существующих. Но даже, если они и являются таковыми, то это, по мнению Дойля, лишь подтверждает в очередной раз их неземное происхождение⁹⁵. К подобному заключению известный писатель пришел после тщательного рассматривания созданных при участии мистера Хоупа фотокарточек с материализовавшимся духом собственного сына, погибшего в Первой Мировой войне, когда на поверхности изображений им было обнаружено множество мелких точек, принятых Дойлем за необходимый атрибут фантомов и характерных скорее для газетных фотоснимков⁹⁶. После такого наблюдения некоторые противники учения о спиритизме предложили свою версию происхождения воплощений призрака Дойля младшего через отображение в фотографиях. Они не исключали возможности появления ранее публикаций в прессе, сообщающих трагическую новость о его смерти⁹⁷. Таким образом статьи с сопровождавшими их портретами, которые могли быть заимствованы с целью создания фигур-призраков, являлись ключом

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ McCabe J. Is spiritualism based on fraud? : the evidence given by Sir A.C. Doyle and others drastically examined. – P.65.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., P. 66.

к разгадке феномена спиритической фотографии Уильяма Хоупа.

К полученному опыту в студии спиритического фотографа города Кру сторонник спиритизма Артур Конан Дойль обращался не раз, противопоставляя его опыту критику со стороны оппонентов Хоупа. Догадки и гипотезы последних, касающиеся фальсифицируемой природы фотографий духов и методов их создания, каждый раз приводили лишь только к одному часто не обоснованному выводу: все спиритические фотографии *являются* мистификациями, потому что, *возможно*, они *могут быть* поддельными⁹⁸. «Он [Уильям Хоуп] никогда не был пойман, несмотря на бесчисленное количество испытаний, уготованных ему лицами, которые сами являлись специалистами по части фокусов и экспертами в фотографическом искусстве».⁹⁹

Отношение искусства к реальности на протяжении многих веков являлось объектом пристального изучения. Фотография, длительное время воспринимавшаяся как «зеркало природы», представляла собой симулякр действительности, которую она отображала. Фотография консервировала изображаемое, на фотоснимках люди как бы «застывали» и не подвергались воздействию временем. Обрамленное пространство фотокарточки теперь для референта становилось вечным пристанищем. Химические процессы, необходимые для создания фотоизображений, являлись тем сдерживающим элементом, что «обволакивал» зафиксированные копии фигур, чьи образы переносились из реальности, не позволял прикоснуться ни к этим недвижимым объектам, ни к самой действительности. Все это мог ощутить зритель, находясь в состоянии

⁹⁸ Tweedale C.L. The vindication of William Hope or The exposers exposed - Bradford: Thornton & Pearson (Printers) Ltd, [n.d.] – P. 2.

⁹⁹ Society for Psychical research. Journal of the Society for Psychical Research - London: Society for Psychical Research – 1921 - 1922 - Vol. 20. – P. 272.

аффекта. В связи с этим логично будет вспомнить имя Чарльза Пирса основоположника науки о знаках – семиотики, имя того человека, благодаря которому подобное рассмотрение проблематики онтологической природы фотографии стало возможным. Этим американским философом была разработана фундаментальная классификация понятий-знаков: знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы. На основании этой системы фотография, исходя из ее свойств, причисляется к категории знаков-индексов, которые указывают на физическую связь между означаемым и означающим.

Свойство индексальности признавалось существенной основой для возникновения суждений об объективности фотографии. Такая репутация позволяла причислить ее к категории инструментов¹⁰⁰, способных убеждать зрителя в чем бы то ни было. После обозначения вышеперечисленных отличительных характеристик фотографического изображения XIX – начала XX века рациональным шагом на данном этапе будет переход к описанию элементов «реального» в фотографиях Уильяма Хоупа. Под понятием «реальное» в контексте рассматриваемого нами явления подразумеваются пластические формы уже существующих объектов, изобразительный язык которых при воспроизведении заимствуется у действительности. Другими словами, это то, что фотограф не создает собственноручно, а лишь фиксирует при помощи оптико-механического аппарата.

В середине XIX века именно вера в индексальность фотопортретов способствовала быстрому распространению фотоизображений формата *carte-de-visite*, направленных на отображение идентификации личности портретируемого. Будучи точной копией модели, эти фотокарточки являлись уже необходимым атрибутом каждого уважающего себя человека

¹⁰⁰ Fineman M. Faking it: Manipulated photography before Photoshop. - New York: Metropolitan Museum of Art, 2012. – P. 16.

той эпохи, а процесс их обретения - занятым времяпровождением. Эти причины совершения визитов к фотографам оказывались побуждающей мотивацией для жителей того времени. А после череды слухов о случаях присутствия в фотостудиях призраков из прошлого рост популярности такого способа проведения досуга не заставил себя долго ждать.

Наибольшее число портретов, созданных при участии Уильяма Хоупа представляли собой поясные или поколенные изображения людей, преимущественно запечатленных анфас. Лица моделей чаще всего обращались по направлению к объективу фотографического устройства. Намного реже взор их устремлялся при угловом развороте их лица в сторону от фотокамеры. Фигуры традиционно подавались на темном фоне и располагались в положении сидя на стуле, который мог быть либо полностью скрыт от глаз наблюдающего, либо частично. Руки помещались на колени, ладони и пальцы переплетались, образуя замок.

Диапазон эмоций моделей не отличается разнообразием: легкая улыбка-ухмылка или серьезность, проявляющаяся в недоверчивом взгляде, либо нейтральное выражение. Ввиду этого, возникает ощущение, что фотограф стремится максимально точно передать физическое сходство субъектов, расположенных перед ним, пренебрегая раскрытием духовного мира портретируемых. Их личностные качества не поддаются прочтению. Ведь в первую очередь помимо всего остального, они по замыслу фотографа должны олицетворять собой материальные объекты, внешние «оболочки».

Примечательна одноплановость композиции или ее сдвиг на несколько градусов либо вправо, либо влево. Порой на фотографиях виднеется неоднородность поверхности черной материи, иногда проступают просветы между задним фоном и кадром, что может указывать на небрежность исполнения и отсутствие стремления сгладить, скрыть

подобные фрагменты или целенаправленное игнорирование таких незначительных упущений ради соблюдения признаков документальности.

Одеяние портретируемых, если можно так сказать, является парадным, соответствующим. На основании увиденного мы могли бы оценить их принадлежность к определенному социальному классу, однако род их деятельности остается неопределенным. Меняются лица на каждом снимке, но повторяющийся мотив их репрезентации остается неизменным. Клише из раза в раз призвано отображать, демонстрировать и являться доказательством произошедшего в прошлом. Будто, не соблюдая этих предписаний, механизмы получения визуализаций материализующихся из неоткуда существ не придут в действие, и призрак не появится.

После ознакомления с идеей о «реальном» будет естественно обратиться к понятию «нереального», чей последующий анализ позволит поместить такой тип фотографических изображений как спиритическая фотография к категории арт-объектов. Для нас описываемый термин будет иметь тройкий смысл.

I. Под «нереальным» мы будем иметь в виду все то, что так или иначе выходит за рамки принятых представлений о том, что должно существовать в действительности согласно воззрениям обладателей этих представлений. Под «обладателями представлений» мы будем понимать сторонников рационализма и позитивизма как методов познания бытия, противоположных методам приверженцев мистицизма, обладающих верой в реальность «нереального».

II. С учетом первого значения он также будет являться синонимом «ненастоящего», будет обозначать поддельный и искусственно созданный материал, претендующий на звание «реального».

III. Одновременно это и объект, принадлежащий к категории «реального» и выдаваемый за «нереальное», в итоге порождающий новый смысл.

Описание технических методик воссоздания «нереального», которое будет предоставлено нами ниже, скорее будет заключать в себе демонстрацию их допустимых вариантов. На основании опыта предшественников и фотографических курьезов, замеченных нами в фотографиях Уильяма Хоупа, будут сделаны гипотезы об использованных им способах достижения эффекта присутствия фантомов в пространстве фотокадра. Однако, в процессе проведения анализа это не может быть подтверждено ввиду отсутствия достоверных фактов. Подобный обзор, основывающийся в первую очередь на доступных в то время приемах фотоманипуляций, не будет является исчерпывающим.

На начальном этапе подходящий фрагмент с портретом будущего призрака – героя фотографических работ Уильяма Хоупа - вырезался из листа газеты. В большинстве случаев в средствах массовой информации встречались заметки о смерти того или иного человека, если, допустим, он был известным в округе, либо умирал при невыясненных обстоятельствах. Многие сторонники высказывались негативно о такой догадке. Якобы порой в фотопортретах призраков были замечены лица людей, проживающих на разных континентах земного шара. В теории составить коллекцию из таких снимков вызвало бы затруднения для желающего воспроизвести их в образе призраков. Так, многим верилось, что первооткрывателю спиритической фотографии мистеру Мамлеру для создания иллюзии присутствия материализаций духов было достаточно заполучить фотопортреты людей, проживающих в других городах Америки. Затем, используя прием двойной экспозиции, на оригинал изображения путем открытия затвора фотокамеры более одного раза накладывались призрачные существа, которых ранее там не было. Ранние и не столь трудоемкие способы получения изображения духов даже имели дело с переодеванием реальных людей, согласившихся на такие эксперименты. Такому методы отдавали предпочтение Фредерик Хадсон и

Джорджиана Хоктон.¹⁰¹ Первоначально они получали фотографии людей, выступающих в роли фантомов через проведение неполной экспозиции, а затем, когда перед объективом фотокамеры появлялся уже человек, который ни о чем таком не мог догадаться, экспозиция доводилась до конца.¹⁰² Многократная экспозиция с двумя изображениями различных негативов могла создаваться и в темной комнате, где происходящее было сокрыто от глаз посторонних. Но в начале XX века похожий способ был бы довольно рискованным, публику было уже не так легко обмануть.

Именно этот фрагмент, взятый из периодических изданий, служил некой базой для произрастания всех последующих атрибутов фантома подобно использованию в фотоколлаже реди-мэйда – объекта, перемещаемого из привычного ему окружения в непривычное пространство благодаря участию автора-художника, который провозглашает неприметный объект достойным внимания и дарует ему имя, авторитетность. Объект, уже существовавший в реальности на страницах газет, наделялся фотографом своеобразной аурой объекта особенного, значимого. После выделения его среди тысячи подобных фотоснимков делался акцент на его уникальности, неповторимости в сравнении с другими.

На начальной стадии создания многоуровневого фотоколлажа Уильяма Хоупа к газетному фрагменту затем были добавлены наитончайшие прозрачные ткани, которые играли роль эктоплазмы и обрамляли портрет. Затем результат фиксировался. Изображение призрака было получено. Далее фотограф и его ассистенты действовали по уже нам известному пути. Двойная экспозиция приносила в фотографические работы элемент транспарентности, задний фон просвечивался, виднелся

¹⁰¹ McCabe J. Is spiritualism based on fraud? : the evidence given by Sir A.C. Doyle and others drastically examined. – P. 67.

¹⁰² Ibid.

сквозь фигуры духов. Такие сопутствующие материализации призраков детали как облачная пыль эктоплазмы и клубки дыма достигались с помощью виньетирования. Один из способов мог заключаться в добавлении небольшого количества измельченного белого известняка на нужный участок и в легком растирании талька по поверхности пластины.¹⁰³ До того, как можно было приступить к печати фотокарточек, для создания внутреннего свечения и размытости очертаний фантомов, усиления контрастов света и тени мистеру Хоупу нужно уже было применить на практике навыки ретушёра.

Претензия фотографии на документальность, истинность, подлинность, существующая с момента ее появления, а также преобладание в конце XIX – начале XX века мнения о том, что фотографический снимок представляет собой достоверный слепок, взятый с окружающего реального мира, в общей совокупности выступили катализатором для создания сфабрикованной, иллюзорной реальности в фотографии, впоследствии повлиявшей на развитие фотографического языка фотомонтажа.

¹⁰³ Harvey J. Photography and spirit. – P. 118.

Заключение.

«Нарисуйте на белом фоне, используя сульфат хинина, что-нибудь дымчатое, чтобы представить эфирное вещество. Экспонируйте получившееся непродолжительное время при ярком солнечном свете, затем поместите ни в чем не подозревающего человека, верующего в ангелов-хранителей, перед белым экраном и сфотографируете его обычным способом. В то же время неотчетливое изображение из хинина должно появиться и воспарить над моделью. Невидимые лучи флуоресцентного хинина обладают актинической силой и могут быть сфотографированы.»¹⁰⁴.

Такие пошаговые подробные инструкции по созданию призрачных существ стали встречаться довольно часто уже в конце XIX века, что указывает на начало распространения идей о новых визуальных формах и о прогрессирующем поиске путей их образования, а также об ироничном подходе к делу советующих применить описываемые рекомендации на практике. Но что поразительно, изображения того периода, заведомо направленные на сокрытие правды и воссоздание желаемого обмана, не могли считаться этически некорректными. Критериев истинности в фотографии, в нашем понимании, тогда еще просто не существовало. Свобода от условностей предоставляла шанс фотохудожникам и всем претендующим на это звание методом проб и ошибок постигать возможности эстетического преобразования фотографий через проведение манипуляций над ними.

Прозвучавшая однажды на рубеже XIX - XX веков фраза о том, что каждая фотография является подделкой от начала до конца¹⁰⁵, должна нас привести к размышлению о верности утверждения о том, что первые фотоманипуляции возникли практически одновременно с появлением

¹⁰⁴ Schnauss H. Photographic pastimes: a series of interesting experiments for amateurs for obtaining novel and curious effects with the aid of the camera - London : Iliffe & Son, 1891. – P. 65.

¹⁰⁵ Steichen E. J., “Ye Fakers” // Camera Work. – 1903 – No.1. – P. 48.

самой фотографии. Это отчасти будет являться верным. Однако, следует учесть, что степень преобразования изображений и цель обращения фотографов к начальным способам преобразований в сравнении с поздними вариациями фотоманипуляций будут различаться. Примерно с середины XIX века фотографии уже подвергаются простейшим воздействиям: подрезанию краев негативов и контролю светотеневой контрастности изображения во время печати.¹⁰⁶ Ранние способы манипуляций с изображениями середины XIX века, такие как обесцвечивание отдельных частей снимка или же ручная колоризация фотокарточек, разграничение области неба и ландшафта, неразличимых при экспонировании, были в первую очередь направлены на устранение последствий технических ограничений фотографического инструмента. Фотоизображения, являющиеся в теории зеркальными отражениями реальности, лишь постепенно начинают сочетать в себе фрагменты, не принадлежащие одному времени и пространству¹⁰⁷. Говорить о возникновении первых предпосылок к становлению фотомонтажа, обозначающего фотографический прием создания композитного изображения (один из используемых аналогов термина *фотомонтаж*¹⁰⁸) - единой фотографии иного смысла, объединяющей композицию из нескольких совмещенных фотографий или их частей¹⁰⁹, пока было еще рано. Они возникли в тот самый момент, когда появляется потребность в демонстрации того, чем реальность не обладает, но что предположительно в ней должно существовать. Тем не менее подобные случаи частичного заимствования

¹⁰⁶ Fineman M. Faking it: Manipulated photography before Photoshop. – P. 6.

¹⁰⁷ Sobieszek R. A. New acquisitions. A note on early photomontage images. - P. 19.

¹⁰⁸ Stein S. A. The composite photographic image and the composition of consumer ideology // Art Journal. – 1981 – Vol. 41. No. 1. – P. 39.

¹⁰⁹ Hannavy J. Encyclopaedia of nineteenth-century photography - London: Routledge, 2007. – P. 1123.

визуального языка фотомонтажа именоваться объектами, созданными в его технике еще не могли. Возникший благодаря берлинской группе «Дада», термин *фотомонтаж* ранее 1919 года в употреблении не был.¹¹⁰

В данной дипломной работе на примере фотографий Уильяма Хоупа был рассмотрен феномен спиритической фотографии. Был исследован ряд публицистических и художественных текстов, которые так или иначе затрагивали проблему мистификации в фотографическом искусстве и обсуждение работ мистера Хоупа. Анализу были подвергнуты как сами фотоизображения Хоупа, так и понятие спиритической фотографии для того, чтобы проследить ее хронологическое развитие, а также изучить технические приемы создания фотографий духов для предоставления последующих предположений об используемых Уильямом Хоупом способах изготовления фотокарточек призрачных существ. В ходе изучения объекта исследования был сделан вывод о том, что спиритическая фотография Уильяма Хоупа при использовании деталей, заимствованных из действительности, преобразованных и выдаваемых как подтверждение состоятельности концепции спиритизма о существовании жизни души после физической смерти, отображает таким образом основные принципы творческих приемов фотомонтажа, реализованные впоследствии кружком дадаистов.

Спиритическая фотография Уильяма Хоупа, являясь примером продукта творческого акта непрофессионального фотохудожника, маргинального медиума, подвергаемого критике за обращение к темам необычных сверхъестественных явлений, не столь значительных на первый взгляд для того, чтобы быть исследуемыми, заставляет обратиться к переоценке ее позиции в истории искусств. Будучи искусством «ар

¹¹⁰ Ibid.

брют» от фотографии, изображения «нереального» теперь могут рассматриваться в качестве одного из проявлений спиритизма, направлений спиритического искусства, повлиявших на отображение духовного и бессознательного в абстрактном искусстве, а также являться воспроизведением основных черт и ранним примером имитации визуальных характеристик фотомонтажа до момента его возникновения.

Библиография

1. Аксаков А. Н. Анимизм и спиритизм - СПб.: Тип. В. Демакова, 1893. – 784 с.
2. Аксаков А. Н. Разоблачения: История медиумической комиссии Физического общества при Санкт-Петербургском университете с приложением протоколов и прочих документов - СПб.: Тип. Безобразова и К°, 1883. - 278 с.
3. Арнхейм Р. О природе фотографии. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
4. Базен А. Онтология фотографического образа // Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. - С. 40-47.
5. Беньямин В. Краткая история фотографии - М.: Ad Marginem Press, 2013. - 144 с.
6. Берджер Д. Фотография и ее предназначения – М.: Ad Marginem Press, 2014. – 240 с.
7. Бутлеров А. М. Статьи по медиумизму - СПб.: Тип. В. Демакова, 1889. – 473 с.
8. Веницкий И. Мелькающие руки. Спиритическое воображение Н.П. Вагнера // НЛЮ. Новое литературное обозрение. – 2006. – No. 78. – С. 179 – 198.
9. Диди-Юберман Ж. То что мы видим, то, что смотрит на нас. - СПб.: Наука, 2001. – 296 с.
10. Дойль А.К. История спиритизма – М.: АУМ, 1999. - 472 с.
11. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений - М.: Ad Marginem Press, 2014. - 304 с.
12. Менделеев Д.И. Материалы для суждения о спиритизме – СПб.: Тип. Товарищества «Общественная Польза», 1876. – 382 с.

- 13.** Петров Н., Медиумические материализации (С 5 фототипиями, воспроизведенными по негативу и фотографиям, полученным в Лондоне) - СПб: тип. М.М. Стасюлевича, 1891. - 338 с.
- 14.** Прибытков В. И. Спиритизм в России: от возникновения его до настоящих дней - СПб.: Тип. В. Демакова, 1901. – 148 с.
- 15.** Фридлендер М. И. Подлинник и подделка – Берлин: Петрополис, 1929. – 110 с.
- 16.** Фризо М. Новая история фотографии. - СПб.: Machina, 2008. – 336 с.
- 17.** Baraduc H. The human soul: its movements, its lights, and the iconography of the fluidic invisible - Paris: Librairie internationale de la pensée nouvelle, 1913. – 188 p.
- 18.** Behrend H. Spaces of refusal: Photophobic spirits and the technical medium of photography // Trance mediums and new spirit possession in the age of technical reproduction / Behrend H. [et al.]. – New York: Fordham University, 2015. – pp. 201-220.
- 19.** Black J. The spirit-photograph fraud: The evidence of trickery, and a demonstration of the tricks employed // Scientific American – 1922 – Vol. 127, No.4 – pp. 224–225.
- 20.** Davidson J.P. Early modern supernatural: The dark side of European culture, 1400 – 1700 – CT.: Praeger, 2012. – 248 p.
- 21.** Doyle A.C. The case for spirit photography / Doyle A.C., Barlow F. – New York: George H. Doran Company, 1923. – 132 p.
- 22.** Ferris A. Disembodied spirits: Spirit photography and Rachel Whiteread's ghost // Art Journal. – 2003. - Vol. 62, No. 3. – pp. 44-55.
- 23.** Fineman M. Faking it: Manipulated photography before Photoshop - New York: Metropolitan Museum of Art, 2012. – 280 p.
- 24.** Gunning T. Phantom images and modern manifestations: Spirit photography, magic theater, trick films and photography's uncanny / Petro P. // Fugitive images

- from photography to video - Bloomington: Indiana University Press, 1995. – pp. 42 – 71.
- 25.** Gunning T. To scan a ghost: The ontology of mediated vision // Grey Room. – 2007. – No. 26. – pp. 94-127.
- 26.** Hannavy J. Encyclopaedia of nineteenth-century photography - London: Routledge, 2007. - 1736 p.
- 27.** Harvey J. Photography and spirit - London, UK: Reaktion Books, 2007. – 176 p.
- 28.** Homer M.W. Sir Arthur Conan Doyle: Spiritualism and new religions // Dialogue: A Journal of Mormon Thought. - 1990. - No. 23. – pp. 97 – 121.
- 29.** Houdini H. A magician among the spirits - New York: Harper&Brothers, 1924. – 294 p.
- 30.** Houghton G. Chronicles of the photographs of spiritual beings and phenomena invisible to the material eye: interblended with personal narratives – London: E. W. Allen, 1882. – 273 p.
- 31.** Kaplan L. The strange case of William Mumler, spirit photographer - Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. – 264 p.
- 32.** Kaplan L. Where the paranoid meets the paranormal: Speculations on spirit photography // Art Journal. – 2003. - Vol. 62, No. 3. – pp. 19-29.
- 33.** Krauss R. Tracing Nadar // October. – 1978. – Vol.5. – pp. 29-47.
- 34.** Oberter R. Esoteric art confronting the public eye: The abstract spirit drawings of Georgiana Houghton // Victorian Studies - 2006. – Vol. 48, No. 2 - pp. 221-232.
- 35.** McCabe J. Is spiritualism based on fraud? : the evidence given by Sir A.C. Doyle and others drastically examined - London : Watts & Co., 1920. – 160 p.
- 36.** McCorristine S. Spectres of the self: Thinking about ghosts and ghost-seeing in England, 1750-1920. - Cambridge: Cambridge University Press, 2010 – 288 p.

37. Melton J.G. Encyclopaedia of occultism and parapsychology – Farmington Hills, MI: Gale Group, 2001. – 1939 p.
38. Natale S. Spreading the spirit word: Print media, storytelling, and popular culture in nineteenth-century spiritualism // Communication+1. – 2015. – Vol. 4; Art. 12. – 18 p.
39. Price L. Is there hope for Hope? [Electronic resource] / Price, L // Psypioneer. An Electronic Newsletter. – 2006. - Vol. 2, No 2. - Режим доступа: <http://www.woodlandway.org/PDF/2.2%20PSYPIONEERFoundedbyLesliePrice.pdf>. Дата обращения: 16.02.16.
40. Prince W.F. A case of fraud with the Crewe Circle // Journal of the American Society for Psychical Research - 1922 – Vol. 16, No. 1. – pp. 442 – 447.
41. Schmitt J-C. Ghosts in the middle ages: The living and the dead in medieval society – Chicago: University of Chicago Press, 1999. – 298 p.
42. Schnauss H. Photographic pastimes: a series of interesting experiments for amateurs for obtaining novel and curious effects with the aid of the camera - London : Iliffe & Son, 1891. – 218 p.
43. Schoonover K. Ectoplasms, evanescence, and photography // Art Journal. – 2003. - Vol. 62, No. 3. – pp. 30-43.
44. Sobieszek R. A. New acquisitions. A note on early photomontage images // Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House. – 1972. - Vol. 15, No. 4. - pp. 19 – 25.
45. Society for Psychical Research. Journal of the Society for Psychical Research - London: Society for Psychical Research – 1921 - 1922 - Vol. 20. – 404 p.
46. Steichen E. J. Camera Work – New York: Fleming& Carnrick - 1903 – No.1 – 66 p.
47. Stein S. A. The composite photographic image and the composition of consumer ideology // Art Journal – 1981 – Vol. 41. No. 1 – pp. 39-45.

- 48.** The Illustrated Photographer: Scientific and Art Journal, - 1869 - Vol. 2. - pp. 254-255.
- 49.** The perfect medium: Photography and the occult / Chérourx C. [et al.] - New Haven, CT: Yale University Press, 2005. – 287 p.
- 50.** Tweeddale C.L. The vindication of William Hope or The exposers exposed - Bradford: Thornton & Pearson (Printers) Ltd, [n.d.] – pp. 2 – 12.
- 51.** Wojcik D. Spirits, apparitions, and traditions of supernatural photography // Visual Resources. – Vol. 25. No.1. – pp. 109-136.
- 52.** Wynne C. Arthur Conan Doyle and psychic photographs // History of Photography. – 1998. –Vol. 22; No. 4. – pp. 385-392.

Приложения.



Рис.1

Two album pages with eight photographs by William H. Mumler
(albumen silver prints), 1870-1875
The College of Psychic Studies, London, Great Britain



Рис. 2

Spirit photographs by Georgiana Houghton
(albumen silver prints), 1872-1876.
Keith de Lellis Gallery, New York, USA



Рис.3
Georgiana Houghton,
«The Love of God» (detail),
watercolor on paper, 1861–1869
Victorian Spiritualist Union,
Melbourne, Australia

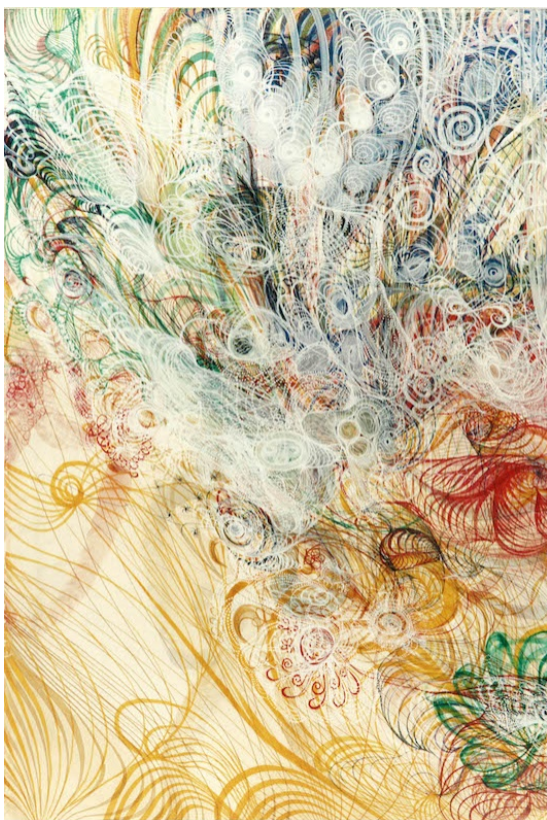


Рис.4
Georgiana Houghton,
«The Glory of the Lord» (detail),
watercolor on paper, 1861–1869
Victorian Spiritualist Union,
Melbourne, Australia

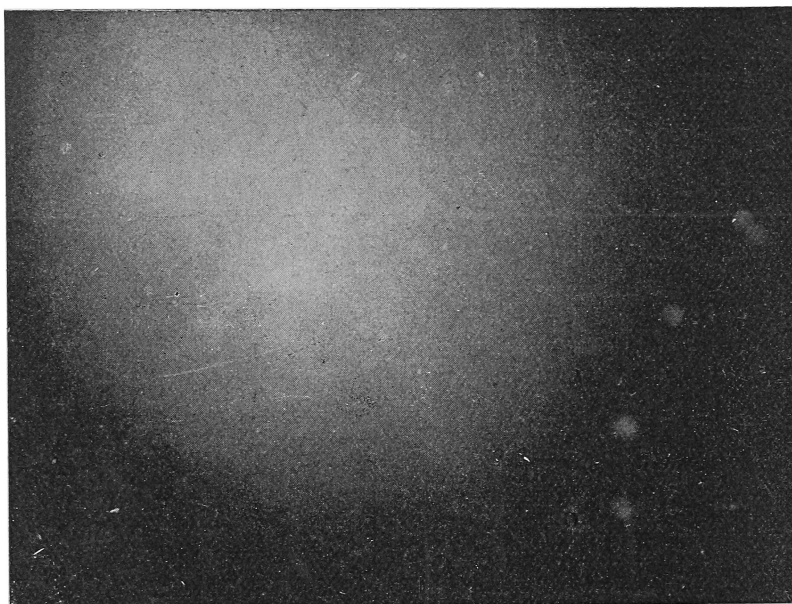


Рис. 5

Iconograph of state of soul by Dr.Baraduc
From "The human soul: its movements, its lights, and the
iconography of the fluidic invisible" by H.Baraduc. 1913

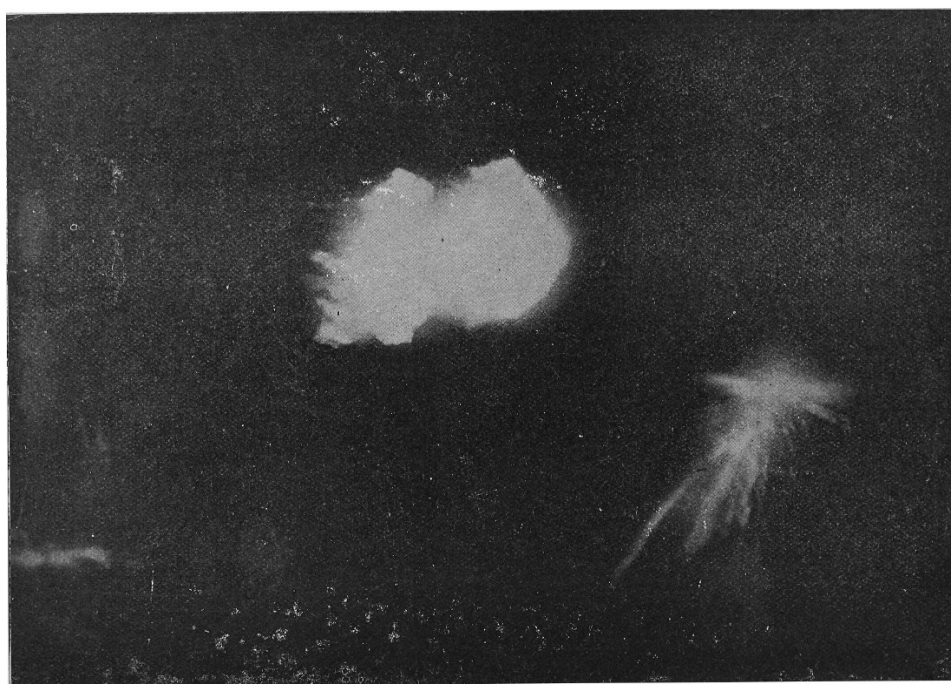


Рис.6

Psychicone produced by Mr.Hasdeu of Bucharest (a spirit)
From "The human soul: its movements, its lights, and the iconography of
the fluidic invisible" by H.Baraduc. 1913



Рис.7
William Hope
Annual Meeting of the Society for the Study of Supernormal Pictures
Albumen silver print, 1922



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис.11



Рис. 12



Рис.13



Рис.14



Рис.15



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис.19



Рис.20



Рис.21



Рис.22



Рис.23



Рис.24



Рис.25



Рис.26



Рис.27

Photographs by William Hope, c. 1920

Collection of National Media Museum, Bradford, Great Britain

8. A man and an image of a young man's face
9. An elderly couple with a young female spirit
10. A man surrounded by signs of spirit presence
11. A man with a spirit face appearing
12. Will Thomas with an unidentified spirit
13. A mourning scene
14. A man with a female spirit.
15. Mrs Bentley with an image of her deceased sister's face
16. Three elderly people with two spirits
17. A family group with two spirits
18. Two women with a female spirit
19. A woman with two boys and a female spirit
20. Two men with a female spirit
21. A séance
22. A man and a spirit of his deceased first wife
23. Two women with a spirit
24. Welsh mediums (Joe and Will Thomas)
25. A couple and a spirit of their deceased son
26. An elderly couple with a young female spirit
27. A couple and a spirit